

Kamil Lipiński

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

## Obraz odwróconej narracji. Przypadek *Nieodwracalnego*

### The Image of Reversed Narrative. The Case of *Irreversible*

**Abstract:** The article analyses the case of reversed narration in the film *Irreversible* by Gaspar Noé as a one of the examples of group of films produced in the 1990's based on the reversed narration and complex, modern construction of the sujet. The author stresses that temporal aspects of metonymic contiguity shows parallels with displacement of one event on the axis of chronology and the transitions between *erzählte Zeit* and *Erzählzeit*. Narratological reading of retrospective events provides dating back in time from primary narrative as a result of the use of i.e. the internal analepsa showing the time span in the story told. The shift from present and past goes beyond the linear and causal order by drawing on a comparison between J.W. Dunne's various forms of theory of time and the Moebius strip. The group of events arranged in the causal but discontinuous order show the parallels that precede climax event and initiate the secondary narrative dating back in time.

**Key words:** narrative theory, semantic theory, temporality, film studies, Gaspar Noé

W latach 90. XX wieku w świecie filmu wyróżniała się grupa produkcji odznaczających się szczególną predylekcją do rozbudowania osi narracyjnej. Mowa tu przede wszystkim o takich obrazach jak *Zagubiona autostrada* i *Mulholland Drive* Davida Lyncha, *Memento* Christophera Nolana oraz *Nieodwracalne* Gaspara Noégo<sup>1</sup>. Każdy z wymienionych utworów cechuje się zarówno zerwaniem z linearnym modusem opowiadania, jak i budową przypominającą wielopoziomową konstrukcję. Ostatni z filmów, *Nieodwracalne*, wymaga w sposób szczególny analizy zagadnienia związku między czasem a przestrzenią w utworze filmowym. Owa struktura przypomina model opowiadania *à rebours* – oś fabularna jest oparta na zasadzie odwróconej chronologii<sup>2</sup>, w obrębie której można wyróżnić zbieżne wątki treściowe pomijane przy interpretacjach dzieła. W odróżnieniu od zdevaluowanego chwytu w postaci Wagnerowskiego lejtmotywu, korzysta ze specyfiki rozwiązań stylistycz-

<sup>1</sup> Pomijam w tym miejscu tytuły filmów o stosunkowo prostszej konstrukcji fabularnej, takie jak *Zdrada* Harolda Pintera, *5 x 2: Pięć razy we dwoje* François Ozona.

<sup>2</sup> Przypisano mu taką kategorię na 9. MFF Era Nowe Horyzonty w kategorii „Filmów o sztuce”, zob. *Katalog Festiwalowy*, Stowarzyszenie Era Nowe Horyzonty, Kraków 2009, s. 504.

nych w organizacji fabuły zrywającej zarówno z porządkiem osi linearnej, jak i skierowanej w stronę narracji zdarzeń opartej na figurze metonimii. W rezultacie powstaje na tym planie wtórna oś znaczenia. Zdaniem Alicji Helman opiera się ona „na zastąpieniu danego wyrażenia przez inne, pozostające z nim w rzeczywistym – czasowym, przestrzennym lub przy czynowym – związku. Proces ten nie wymaga jakościowej zmiany, ponieważ utrzymuje przyległość między elementem znaczącym a znaczonym”<sup>3</sup>. W przypadku tej figury relacja między *signifiant* a *signifié* lokuje się zarazem „w układzie intersubiektywnie istniejącej zależności semantycznej”<sup>4</sup>. Tymczasem Roman Jakobson twierdzi nie bez związku, że „proces metonimizacji obrazów rzeczywistości w filmie leży u podstaw wszelkich zabiegów semantycznych, w wyniku których rzecz (*resp.* obraz rzeczy) przeobraża się w znak filmowy kreowany na podstawie – typowej dla jednej z odmian metonimii zwanej synekdochą – zasady *pars pro toto* (część zamiast całości) realizowanej poprzez kadrowanie, montaż, zbliżenie itp.”<sup>5</sup>. Metonimia ukazuje perspektywę teoretyczną w filmie pod postacią formy krzywego zwierciadła rzeczywistości; „stosuje on w nich środki filmowego wyrazu takie jak kadrowanie czy montaż obrazujący daną rzecz na zasadzie *pars pro toto*. Synekdochę odzwierciedlamy natomiast za pośrednictwem form montażu i kadrowania jako jeden z elementów relacji metonimicznej”<sup>6</sup>.

W perspektywie narracyjnych gier z czasem film *Nieodwracalne* bazuje na grupie metonimii temporalnych, których odmienna forma charakteryzuje się tym, że wiąże on określone tropy rozłożone horyzontalnie w tekście kulturowym. Opierając się na wertykalnej relacji rzeczywistość–tekst, mamy do czynienia w tym przypadku z osią horyzontalną w postaci relacji dwustronnej. Rezultatem tych zdarzeń, jak zauważa Jakobson we wspomnianym szkicu, jest to, iż metonimia i metafora stanowią „dwa podstawowe rodzaje konstrukcji filmowej”; polega to na zmianie proporcji i konfrontacji różnych co do wielkości fragmentów przedmiotów, różnych pod względem wielkości fragmentów przestrzeni i czasu, według podobieństwa i kontrastu<sup>7</sup>. Jakobson ukazuje zarazem metonimię jako trop stylistyczny w tekście poetyckim, trop usytuowany „w przestrzeni i w czasie” między zestawem kategorii szczególnie istotnych dla narracji w opowiadaniu filmowym. Omawianą figurę zdaniem Jakobsona wyróżnia zwłaszcza opozycyjność, zaś podobieństwo i kontrast opisują nierozłącznie jej domenę. Jako znamieny przykład wyłonienia metonimii uznaje Jakobson pytanie „Czym jest śmierć?” następujące po zestawie sentencji: „...Gdybym rzucił okiem na twoją twarz / Mógłbym przestraszyć się na śmierć” w wierszu Borysa Pasternaka *The Safe Conduct*. Pytając, uzyskuje on odpowiedź: „Śmierć jest niczym innym / jak duszą oddzielną od ciała”. Nawiązując do natury śmierci, koreluje on tym samym z „osobą, formą, wyglądem” wprowadzanymi przez poetę w łańcuch metonimicznych obrazów, takich jak „zapach gnijących zwłok – ciała – przykład śmierci”. Rosyjski językoznawca twierdzi również, że

<sup>3</sup> A. Helman, *Metonimia*, [w:] R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 106.

<sup>4</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmoznawczych*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1994, s. 174.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> R. Jakobson, *Upadek filmu*, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 94.

w świecie poezji rządzonej przez metonimię „kontury rzeczy są zamazane i różne aspekty jednego obiektu przekształcają się w niezależne obiekty w sobie”<sup>8</sup>. Na skutek zamazywania i przekształcania konturów danych rzeczy ulega zmianie pole semantyczne całego utworu. W dalszym fragmencie wiersza pokazuje on relację metonimiczną ujmowaną jako „dekompozycję i wzajemne przenikanie się obiektów” z aspiracjami w konstrukcji kompozycji malarzy kubistycznych. „Przyległości i dystanse pomiędzy rzeczami zmieniają się, jak też ich wymiary”<sup>9</sup>; mamy do czynienia z nieustannym formatowaniem się relacji pozycji między rzeczami oraz ich wzajemnym przenikaniem. Dominująca funkcja języka krystalizuje się na poziomie metonimii w języku prozy, tymczasem porządek metafory jest charakterystyczny dla języka poetyckiego. Ale inne metonimiczne kursy są otwarte także dla poety – od całości do części, od przyczyny do skutku, od przestrzennych do czasowych związków, od prostej przyległości do związku przyczynowego – i we wszystkich tych przypadkach *vice versa* i tak dalej. Ale być może najbardziej charakterystyczną figurą Pasternaka jest „substytucja aktu dla agenta lub stan, wyrażenie lub atrybut na okaziciela nim”<sup>10</sup>. W tym punkcie, charakteryzując metaforę, wiąże on ją z zaburzeniem języka, w którym następuje proces metaforyczny. Za pośrednictwem takich chwytów jak zbliżenia lub oddalenia, podobieństwa i kontrast, przyległość i dystans powstaje nieustanny ruch i zachodzi zmiana. Ciąg zdarzeń, odchodząc od prostego zestawienia przyczynowo-skutkowego, nawiązuje do osi metonimii, w której pozbawiamy go wtórnej linii narracji o poetyckim wymiarze, podczas gdy wspólne tropy bazują zarówno na ułożeniu kauzalnym, jak i na zestawieniu elementów w takim samym stopniu podobnych, jak różnych, ostatecznie zaś przyległych.

W narracyjnych przekształceniach zastosowanych w *Nieodwracalnym* sjużet składa się z trzynastu ujęć ułożonych w odwróconym porządku chronologicznym, wywołującym wrażenie jednego ujęcia<sup>11</sup>. W pierwszej scenie oznaczonej chronologicznie jako koniec historii bohater grający główną rolę (rzeźnika<sup>12</sup>) wymawia kluczowe zdanie filmu: „Czas niszczy wszystko”. To sentencja pochodząca z *Metamorfóz* Owidiusza i przejęta z filozofii Artura Schopenhauera<sup>13</sup>. Niemiecki filozof napisał w 1851 roku, że: „Czas jest tym, na mocy czego wszystko staje się nicością w naszych rękach (...) i traci całą swoją wartość”<sup>14</sup>. Natomiast dwa tropy wykazują w tym miejscu jednocześnie, że historia nie tyle opowiedziana jest wstecz, ile czas jest w niej zorganizowany w zupełnie odmiennej formie. W odróżnieniu od kierowania się w stronę wyjaśniania przyczynowo-skutkowego, kroczymy drogą węzłowej formy czasoprzestrzeni. W najczęściej komentowanej scenie filmu, przedstawiającej

<sup>8</sup> R. Jakobson, *Signum et signatum*, [w:] L. Matejka, I.R. Titurnik (red.), *Semiotics of Art*, MIT Press, Cambridge–London 1976, s. 182–183.

<sup>9</sup> R. Jakobson, *The Contours of the Safe Conduct*, [w:] L. Matejka, I.R. Titurnik (red.), *op. cit.*, s. 192.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 191.

<sup>11</sup> Ujęcia są przerywane, cyfrowo retuszowane, choć dają wrażenie jednego ujęcia, zob. M. Brottman, D. Sterritt, *Irréversible*, „Film Quarterly” 2002–2003, vol. 57, no. 2, s. 37.

<sup>12</sup> Bohater ten pojawia się także w filmach *Carne* (1991) i *Sam przeciw wszystkim* (1998).

<sup>13</sup> M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit.*, s. 38.

<sup>14</sup> A. Schopenhauer, *Essays and Aphorisms*, R.J. Hollingdale, London 1970, s. 51, za: M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit.*, s. 41.

dehumanizującą napaść na główną bohaterkę Alex w przejściu podziemnym, dostrzegamy pierwszy trop wtórnej narracji. Wkraczając tym samym od początku obrazu do punktu w „ciemności”, przechodzimy proces „desublimacji” jako odwrotnej strony tego, co stanowiło uosobienie fascynującego piękna przeobrażającego obraz brzydoty w momencie trwania gwałtu na głównej bohaterce. Scena ta prezentuje zarazem „dramatyczny punkt kulminacyjny [*dramatic climaxes*] wydarzenia o znacznym wpływie na przebieg fabuły (punkty zwrotne, momenty przełomowe, w których cała sytuacja się zmienia, linia fabularna zostaje przełamana)”<sup>15</sup>. W sensie szerszym scena gwałtu, w przekonaniu Mieke Bal, reprezentuje „przywłaszczenie sobie innego podmiotu bez (zazwyczaj) jej lub (czasami) jego przyzwolenia – ma odmienne znaczenia w różnym czasie i w różnych kulturach”<sup>16</sup>. Niemniej zarysowuje ona nie bez racji, że bez względu na różnice kulturowe „gwałt implikuje wydarzenie, a nawet całą opowieść z mnóstwem epizodów”<sup>17</sup>. Tej sytuacji odpowiada obraz, gdy wraz z przebiegiem fabuły, cofając nas chronologicznie w czasie, pojawia się scena, w której Marcus, podczas miłosnych zażyłości, szepcze do ucha Alex, iż chciałby uprawiać z nią seks. W przedostatnim ujęciu wyłania się ostatni element kompozycji – gdy bohaterka dowiaduje się, że zaszła w ciążę, i kładzie dłoń na swoim brzuchu, sugerując na drodze metonimii, iż nosi w nim dziecko. Gérard Genette zaznacza przy tym natomiast, że ten element, będąc nierozłącznym od reprezentacji, może zostać „przeniesiony w inne miejsce snu”<sup>18</sup>. Ostatnia scena ukazuje główną bohaterkę leżącą w parku na trawie wśród bawiących się dzieci.

Zatem zarówno pierwsze zdarzenie – seks, jak i drugie – ukradkowe pytanie o możliwość odbycia stosunku, a także trzecie – brzuch kobiety konotujący narodziny człowieka czy też wszechświata, składają się w jeden ciąg przyległych do siebie zdarzeń. Organizują się one wokół *implicite* seksualności Alex. W tym łańcuchu nie ma kauzalnych punktów wspólnych, ponieważ wtórna oś znaczenia wyłania się na poziomie metonimii, przybierając formę wstęgi Möbiusa, definiowanej przez Slavoja Žižka jako sytuacja, w której „w samym sercu Inności napotykamy drugą stronę tego samego”<sup>19</sup>. Zwłaszcza relacja ta następuje w sytuacji, kiedy „nie ma stosunku pomiędzy dwoma poziomami podzielnej przestrzeni – chociaż są one blisko z sobą związane, nawet identyczne w pewien sposób, są one, tak jak były, na przeciwstawnych stronach wstęgi Möbiusa”<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 105.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 394–395.

<sup>19</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 238.

<sup>20</sup> S. Žižek, *Parallax View*, MIT Press, Cambridge–London 2006, s. 4.

## Metonimia jako rezultat przemieszczenia

Retrospekcyjne gry narracyjne opisane przez Gérarda Génétte’a funkcjonują nie bez związku, gdyż w jego przekonaniu „narracyjny tekst, jak każdy inny tekst, nie ma innej temporalności niż ta, którą zapożycza, metonimicznie, ze swojego własnego odczytania”<sup>21</sup>. W konsekwencji mamy tu do czynienia z powtórным odczytaniem zachodzącym przez rekonstrukcję skutków metonimicznego przemieszczenia, z których formujemy fragment narracyjnej gry. Przedstawienie *Erzählzeit* opisuje zwłaszcza „błędny czas zastępujący prawdziwy czas” jako rezultat konstruowany z kombinacji rezerwacji i przyzwolenia na pseudo-czas<sup>22</sup>. W *Nieodwracalnym* stanowi on skutek „przemieszczenia freudowskiego wraz z przemieszczeniem afektu”<sup>23</sup> poprzez realizację napaści na główną bohaterkę. Ową relację Christian Metz opisuje jako formę gry metonimicznej w hypallazu mobilizującą z definicji całą grupę słów skupioną na montażu. Wśród nich tendencję dominującą stanowi synekdocha, jako jeden z wariantów metonimii. Głównym aspektem, na który Génétte zwraca uwagę, jest przyległość przestrzenna uformowana przez stosunek części do całości, w obrębie której następuje podporządkowanie jednej figury drugiej, pomiędzy jedną partią a innymi partiami, gdzie dominuje obraz przestrzenności powiększonej. Przyległość niekoniecznie jest przestrzenna, ponieważ podobnie jak synekdocha ulega ona redukcji do metonimii<sup>24</sup>. Według Gérarda Génétte’a niektórzy retorzy, próbując w swojej pracy metaklasyfikować figury, podporządkowują tropy pod względem stosunku jednych do drugich, opierając się na zasadzie związku między metonimią a synekdochą<sup>25</sup>. W *Nieodwracalnym* podwójna relacja powstaje na skutek nawiązania do kreacji podwójności temporalnej analizowanej przez teoretyków niemieckich. Ustalają oni opozycję między czasem opowiadanym (*erzählte Zeit*, czas historii) i czasem narracji (*Erzählzeit*)<sup>26</sup>. Przesunięcia między czasem opowiadanym a czasem narracji charakteryzują bowiem odwrócony rozwój losów głównej bohaterki Alex, których rozbieżność powstaje w rezultacie wprowadzenia figury elipsy temporalnej, gdy stan rzeczy następuje bez konsekwencji dla naszych celów, choć należy go czasami skorygować lub on koryguje skutki przemieszczenia metonimicznego. W konsekwencji zachodzenia na siebie gier narracyjnych quasi-fikcyjny czas narracji występuje w drodze rezerwy i przyzwolenia na pseudo-czas<sup>27</sup>. Efekt przemieszczenia opisuje Christian Metz, w charakterze synekdochy, jako przedmiot „montażu metonimicznego”, uformowany poprzez wprowadzenie większego planu<sup>28</sup>. Uzyskana jednocześnie relacja metonimiczna

<sup>21</sup> G. Génétte, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, New York 1983, s. 34.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ch. Metz, *Rhétorique et linguistique: le geste jacobsonien*, [w:] *idem, Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977, s. 212.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 214.

<sup>26</sup> G. Génétte, *Figures III...*, *op. cit.*, s. 77.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ch. Metz, *Rhétorique...*, *op. cit.*, s. 232.

wynika z nawiązania do dwóch aspektów tej samej akcji, w której punkt ciężkości pada na przyległości referencyjne czasu i przestrzeni<sup>29</sup>.

## Retrospekcja jako odwrotność temporalna

Pośród ważniejszych głosów na temat odwróconej narracji należy wspomnieć Mieke Bał, opisującą figurę *deixis* definiowaną przez nią jako „odwracalność, możliwość zamiany pierwszej i drugiej osoby”<sup>30</sup>. W tym znaczeniu figura ta „ilustruje krzyżowanie się dróg jednostkowych i społecznych Inných, które w moim pojęciu stanowi o kulturowej doniosłości narracji”<sup>31</sup>. Zwłaszcza retrospekcje subiektywne krystalizują się przez odwołanie do przeszłości, jawiąc się w każdym tekście jako forma retrospekcji subiektywnych. Osiągnięty tym samym „dystans czasowy” zostaje wyróżniony z kolei przez dwa rodzaje anachronii. „Ileokroć retrospekcja dokonuje się całkowicie poza rozpiętością czasową fabuły prymarnej, mamy do czynienia z analepsą zewnętrzną [*external analepsis*], czyli retrospekcją zewnętrzną [*external retroversion*], gdy za fabułę prymarną uznamy podróż powrotną”<sup>32</sup>. Wymiar temporalny charakteryzuje w szczególności odwrócone kolejności losu Alex, poczynając od sceny w przejściu podziemnym. Zdaniem Bał retrospekcja wyłania się wewnątrz rozpiętości czasowej fabuły prymarnej w momencie zetknięcia z analepsą wewnętrzną [*internal analepsis*], czyli retrospekcją wewnętrzną [*internal retroversion*]. Ową retrospekcję wyróżnia prymarna rozpiętość czasowa dokonywana w przypadku retrospekcji mniejszej. Fragment z przykładu został scharakteryzowany przez retrospekcję wewnętrzną, uznającą za prymarną rozpiętość czasową moment od ponownego spotkania aż do „teraźniejszości”, wobec której „wszystkie retrospekcje są zewnętrzne”<sup>33</sup>. Retrospekcje wewnętrzne pokrywają się (częściowo) z narracją prymarną i mogą ją „zawłaszczyć”. Informacja dostarczona przez te retrospekcje jest nowa i stanowi poboczny wątek fabuły. Przy tym wiadomości na temat nowo wprowadzonego aktora wyłaniające się „podczas” wydarzeń fabuły prymarnej z perspektywy czasu zyskują istotne znaczenie<sup>34</sup>. Zawartość retrospekcji wewnętrznej pokrywa się z treścią fabuły prymarnej, podczas gdy retrospekcja służy jako wypełnienie luki w opowieści. Elipsa ta, ze względu na przyzwoitość, pozostaje niewypełniona i może również zostać użyta z bardziej uzasadnionych powodów charakteryzujących opowieść. Następuje tutaj inny sposób typizowania anachronii pod względem rozpiętości czasowej, w której istotną rolę odgrywa anachronia punktowa [*punctural*] oraz ciągła [*durative*], zapożyczona z językoznawczego podziału aspektu czasowników. Tymczasem zabieg odwrotny niesie z sobą drugą możliwość, czyli retrospekcję wewnątrz antycypacji [*retroversion-within-anticipation*], wyłaniającą się wtedy, kiedy z wyprzedzeniem dowiadujemy się, w jaki

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 233–234.

<sup>30</sup> M. Bał, *op. cit.*, s. 31.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 92.



sposób okoliczności są nam prezentowane w „teraźniejszości”, w rezultacie zapowiedzi wyjaśnienia ogłoszonej jako „teraz”<sup>35</sup>. W kontekście *Nieodwracalnego* zależność między tym, co teraźniejsze, a tym, co przyszłe, powstaje wówczas, gdy Marcus składa propozycję inicjacji zażyłego stosunku z Alex, jednocześnie antycypując przyszłe zdarzenia (*erzählte Zeit*), tymczasem w narracji filmowej (*Erzählzeit*) zachodzą chronologicznie wcześniejsze wydarzenia w formie antycypacji wewnątrz retrospekcji<sup>36</sup>. Scena trzecia odpowiada z kolei retrospekcji wewnątrz antycypacji, w chwili cofania się do sytuacji, kiedy Marcus odczuwa ból w nodze – przez co wydarzenie to antycypuje jej przyszłe złamanie.

Odnieść można wrażenie, że zdarzenia retrospekcyjne „zawłaszczają” narrację prymarną opartą na retrospekcji wewnętrznej przez wprowadzenie zabiegu analepsy, z której wynikają metonimiczne relacje rozproszone w rozpiętości czasowej.

## Temporalne gry z narracją

Charakterystyczną interpretację gier narracyjnych z perspektywy teorii czasu odnajdziemy w powieści J.W. Dunne’a *Eksperyment z czasem*<sup>37</sup>. Ponieważ nie istnieje wyłącznie jedna linearna oś czasu, w danym miejscu występuje równocześnie wiele tzw. stanów czasu. Punktem wyjścia w tym układzie jest „czas pierwszy”, leżący u podstaw życia codziennego. Układając się linearnie, postępuje stale naprzód, tak jak stany rzeczy w świecie zewnętrznym. W drugiej kolejności stykamy się z „czasem drugim”, współistniejącym z „czasem pierwszym”. Nie przebiega on linearnie, lecz jest zintegrowany w rodzaj „czwartego wymiaru”, w którym przyszłość, przeszłość, teraźniejszość przenikają się wzajemnie. Choć większość naszego życia spędzamy w „czasie pierwszym”, zyskujemy też dostęp do „czasu drugiego” w różnorodnej formie, np. podczas snu (nie jesteśmy wtedy tak intensywnie pochłonięci chwilą obecną). Autor *Eksperymentu z czasem* porównuje „czas drugi” do koncepcji „wiecznotrwałej chwili” w okcydentalnej sztuce i filozofii. Potencjalnie także stan hipnozy i transu dają dostęp do „czasu drugiego”. Gdy z kolei budzimy się ze snu i pamiętamy wyśnione zdarzenia oraz próbujemy nadać im sens, następuje proces zazębiania się „czasu pierwszego” i „czasu drugiego”. Stan ten oscyluje między tym, co przeszłe i zapamiętane, tym, co wirtualne i wyśnione, oraz tym, co teraźniejsze i racjonalne. Identyczną naturą gier narracyjnych w filmie jest nacechowane ujęcie koncepcji metafory obrazu–kryształu jako tego, co bezpośrednio charakteryzuje obraz temporalności w filmie. Figura kryształu odpowiada bowiem za przejście w kwestii przedstawiania związku między czasem a przestrzenią w obrazie filmowym z kina typu klasycznego, czyli kina „stylu zerowego”, gdzie najbardziej istotną instancją jest ruch<sup>38</sup>, do rodzaju opowiadania, w którym

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Pozycja ta została opublikowana w 1927 roku. Dotychczas nie doczekała się polskiego wydania.

<sup>38</sup> Cechy stylu „zerowego” to: jednoznaczność i zrozumiałość, realizm i obiektywizm, przezroczystość, oddziaływanie na emocje; zob. M. Przylipek, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

to jednostka czasu stanowi dominantę<sup>39</sup>. Z kolei relacja obraz–czas konweniuje z teorią „materii”, charakteryzującą się, jak pisze Małgorzata Jakubowska, „nieskończoną serią koegzystujących wirtualnych i aktualnych obrazów wzajemnie się w sobie odbijających, gdzie aktualne przegląda się w wirtualnym, a wirtualne w aktualnym tak, iż oddzielnie stają się nie do wyodrębnienia”<sup>40</sup>. W *Nieodwracalnym* metafora obrazu–kryształu uwidacznia się w scenie ilustrującej moment, gdy Marcus, budząc się ze snu w łóżku z Alex, nie ma czucia we własnej ręce, choć nie umie tego faktu racjonalnie wytłumaczyć. W scenach poprzedzających, ułożonych chronologicznie, obserwujemy, jak ręka ta zostaje bohaterowi złamana podczas bójk w klubie. Należy przy tym zwrócić uwagę na semantyczną paralełę między tymi zdarzeniami, nie tyle linearną i kauzalną, ile zbudowaną z metonimii temporalnych. Dominują w tej narracji zwłaszcza zdarzenia wykraczające poza prawa chronologii. Ową formułę pamięci charakteryzuje natomiast możliwość uchwycenia narracyjnego związku między czasem a przestrzenią, choć jawi się ona jako złudna, odwrócona i częstkowa.

Christian Metz, analizując relacje zawarte w języku filmowym, podkreślał, że „przekaz ideologiczny filmowca w utworze oznacza grupę *signifiés*”, tymczasem „obecne w nim symbole psychoanalityczne, społeczne, ideologiczne odpowiadają grupie *signifiants*”<sup>41</sup>. Francuski semiotyk zarysowuje jednocześnie, iż wiele autorskich metafor to w rzeczywistości metonimie<sup>42</sup>, ponieważ odpowiadają one podziałowi pomiędzy kolejno formę filmu i jego treść. Związek tych figur buduje „znaczenie w filmie”<sup>43</sup>. Pojęcie *signifiants* przysparza trudności, jeśli chodzi o film *Nieodwracalne*, albowiem obraz tam odcina się od kategorii takich jak przezroczystość narracji i realizm, czyniąc to przez nachylenie ku abstrakcyjnej formie przedstawienia, przede wszystkim zaś ku narracyjnym ujęciom czasu i przestrzeni. W tym miejscu Daniel Wójcik odnajduje klucz do zrozumienia tego filmu: w kategorii przeznaczenia implikującej „apokaliptyczną myśl à propos nihilizmu i fatalizmu ludzkiego istnienia”<sup>44</sup>. Zauważa on zarazem, że „świat” nie jest „umeblowany” w modelu linearnym, ponieważ każdy może decydować o własnym losie i życie stoi przed nami otworem, wręcz odwrotnie – jest to rzeczywistość *apriorycznie* przesądzona, od której nie ma odwrotu i ratunku. O osi historycznej można wspominać w takiej mierze, w jakiej następuje powtórzenie danego elementu, nigdy jednak do tego samego ani do jej negatywnej strony wiążącej wtórny element z tym samym odsyłanym do czegoś innego. Wyróżnia ją konstrukcja diegezy *Nieodwracalnego*, splatająca przyległe względem siebie tropy w systematycznie rozlokowanych kontekstach fabuły. Wykraczają one poza porządek linearny i kauzalny. Podobnie jak Jakobson głosił formalistyczną interpretację metonimii, tak David Bordwell, jako przedstawiciel nurtu neoformalnego, zarysowuje chwyt narracyjne znamienne dla artystycznych

<sup>39</sup> Ta przemiana odbyła się równolegle z wyłonieniem się nurtu kina Nowej Fali we Francji. W szczególności chodzi o takie obrazy jak *Hiroshima, moja miłość* i *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais’go.

<sup>40</sup> M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a*, Rabid, Kraków 2003, s. 65.

<sup>41</sup> Ch. Metz, *Propositions méthodologiques pour l’analyse du film*, [w:] *idem, Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Éditions Klincksieck, Paris 1971, s. 98.

<sup>42</sup> Ch. Metz, *Référentiel, discursif*, Union Générale d’Éditions, Paris 1977, s. 240.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> M. Brottman, D. Sterritt, *op. cit.*, s. 40.



środków wyrazu, przy użyciu których film posiada ograniczone, choć wciąż „otwarte” zakończenie, czym wypełnia kolejną konwencję „kina sztuki”<sup>45</sup>.

## Między estetyką snu i szoku

Istotnym kontekstem, w którym można lokować transgresję poetyckiej moderny Gaspara Noého, byłaby natura kina Luisa Buñuela, oparta w konstrukcji diegezy na porządku metonimii. Już na początku lat 40. XX wieku Buñuel stwierdzał, iż jest: „To najlepszy instrument do wyrażania świata snów, emocji i instynktów. (...) Czas i przestrzeń stają się podatne na zmiany, kurczą się i rozciągają na życzenie, a porządek chronologiczny i względny przepływ czasu nie odpowiadają rzeczywistości. Obrót koła odpowiada kilku minutom lub kilku stuleciom; ruch przyspiesza opóźnienia”<sup>46</sup>. W tych słowach hiszpański reżyser odwołuje się w takim samym stopniu do wizji przenikającej swoistość narracji filmowej, jak i utożsamia z tą ostatnią, podobnie jak Deleuze z doświadczeniem snu. Na tym kończą się paralele z estetyką modernistycznego surrealizmu w filmach *Pies andaluzyjski* i *Złoty wiek*, ponieważ koresponduje ona zarazem z estetyką *ébranlement* kina Gaspara Noého<sup>47</sup>. W latach 30. XX wieku filmy Buñuela oskarżano o okrucieństwo, a „obrzydzenie wzbudzała scena przecięcia brzytwą gałki ocznej, teraz podobne reakcje wzbudzają werystyczne obrazy (...) przemocy i szoku”<sup>48</sup>. Tragizm stopniowo przez niego rozwijany przybiera w tym przypadku formę zarówno prowokacji, jak i mówienia prawdy o tym, w jaki sposób on sam świat postrzega. *Nieodwracalne* stanowi przykład wykładni „obrazu pamięci” głównych bohaterów, w szczególności zaś „obrazu myśli” przedstawianego przez Ludwiga Wittgensteina pod postacią jednostki temporalnej, gdzie „więził nas pewien obraz”, z którego „nie mogliśmy wydostać się, bo tkwił w naszym języku, a ten zdawał się nieustannie powtarzać”<sup>49</sup>. W konsekwencji mamy do czynienia z powtórzeniem na poziomie metonimii uwięzionym w poetycznej wymowie tego filmu, na poziomie tego, co nieświadome i ekstremalne. Podobnie wcześniejsze filmy Noého *Carne* i *Sam przeciw wszystkim* zalicza się do nurtu zwanego „nowym francuskim ekstremizmem”<sup>50</sup>; usytuowane są one, zdaniem Jamesa Quandta, „między naturalizmem (...) i manieryzmem w charakterze afektywnego formalizmu”<sup>51</sup>. W *Nieodwracalnym* zastosowano bowiem ujęcia trwające do kilkunastu mi-

<sup>45</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, WI 1985, s. 228.

<sup>46</sup> L. Buñuel, *Kino instrumentem poezji*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 291.

<sup>47</sup> Tym określeniem posłużyła się Eugénie Brinkema w ślad za Jeanem Laplanche’em w odwołaniu do estetyki filmów Noého. Oznacza ono tym samym pojęcie „perturbacja” lub „szok”.

<sup>48</sup> J. Quandt, *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, „ArtForum”, February 2004, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_6\\_42/ai\\_113389507/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389507/) (dostęp: 3.10.2012).

<sup>49</sup> L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 73.

<sup>50</sup> J. Quandt, *op. cit.*

<sup>51</sup> T. Palmer, *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body*, „Journal of Film and Video”, Fall 2006, s. 26.

nut jako przykłady anachronii ciągłej, a także cyrkularne travellingi kamerą 16 mm z ręki, z wieloma zmianami lokacji. Niedoświetlone i zamazane zdjęcia implikują ziarnistość faktury, przybierającej postać efektu stroboskopowego, na kształt działania wynalazku Briana Gibsona i Williama S. Burroughsa wywołującego halucynacje na jawie<sup>52</sup>. Realizowane efekty nieokreśloności zostały spotęgowane przez niski szum o wysokości 28 Hz oraz odgłosy zadawanego bólu i krzyki – wszystko to egzemplifikuje relację metonimiczną sugerującą powrotną drogę przez czyściec.

Na premierze *Nieodwracalnego* na festiwalu w Cannes 10 procent publiczności niezwłocznie opuściło widownię – wychodząc kolejno w scenach-obrazach dehumanizacji. Taką reakcję można określić jako „efekt filmu”: oscylujący pomiędzy tym, co zbyt prawdziwe i tragiczne, a tym, co wymyślone i abstrakcyjne, rewidujące estetykę surrealizmu kina Buñuela i wielu rozwiązań formalnych modernistycznej awangardy w takich filmach jak *Balet Mechaniczny* Fernanda Légera, opartych na związkach między czasem i przestrzenią. Nie bez znaczenia, jak pisał Krzysztof Teodor Toeplitz w nawiązaniu do poetyki filmu *Złoty wiek*, jest to, iż „są filmy, wobec których trudno zachować postawę obojętną czy neutralną. Filmy, które albo się uwielbia, albo których się nienawidzi”<sup>53</sup>. W *Nieodwracalnym*, stawiając istotne pytania o charakterystykę przekształceń czasoprzestrzeni, otrzymujemy jedną z możliwych odpowiedzi na przyczyny oraz konsekwencje tragicznego zdarzenia, które pomimo ukazania ich w perspektywie nieciągłości temporalnej, pozostają w związku narracyjnym.

## Bibliografia

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, WI 1985.
- Brottman M., Sterritt D., *Irréversible*, „Film Quarterly” 2002–2003, vol. 57, no. 2.
- Buñuel L., *Kino instrumentem poezji*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Génette G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- Génette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, New York 1983.
- Helman A., *Metonimia*, [w:] R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmoznawczych*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1994.
- Jakobson R., *Signum et signatum*, [w:] L. Matejka, I.R. Titunik (red.), *Semiotics of Art*, MIT Press, Cambridge–London 1976.
- Jakobson R., *Upadek filmu*, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

<sup>52</sup> Ową analogię wykazał Nik Sheehan, reżyser filmu *Flicker*, na spotkaniu w ramach Gazeta Café na 9. MFF Era Nowe Horyzonty dnia 28.07.2012 roku.

<sup>53</sup> K.T. Toeplitz, *Atrament na ekranie*, „Film na Świecie” 1996, nr 397/398: *Kartki z kalendarza Profesora Toeplitza*, s. 156.

- Jakubowska M., *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Rabid, Kraków 2003.
- Katalog Festiwalowy, Stowarzyszenie Era Nowe Horyzonty, Kraków 2009.
- Metz C., *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, [w:] *idem, Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Éditions Klincksieck, Paris 1971.
- Metz C., *Référentiel, discursif*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977.
- Metz C., *Rhétorique et linguistique: le geste jacobsonien*, [w:] *idem, Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Unions Générale d'Éditions, Paris 1977.
- Palmer T., *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of The Body*, „Journal of Film and Video”, Fall 2006.
- Przylipek M., *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.
- Quandt J., *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, „ArtForum”, February 2004, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_6\\_42/ai\\_113389507/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_42/ai_113389507/) (dostęp: 3.10.2012).
- Toeplitz K.T., *Kartki z kalendarza Profesora Toeplitza*, „Film na Świecie” 1996, nr 397/398.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Žižek S., *Parallax View*, MIT Press, Cambridge–London 2006.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.